



Fig. 1 - Carlo Dolci, *Diogene con la lanterna*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina (@ cat. 68@ intero o solo dettaglio dello scorcio di paesaggio con l'albero sulla sinistra?)

## CARLO DOLCI E LE PRESENZE FORESTIERE A FIRENZE

ELENA FUMAGALLI

La lunga attività di Carlo Dolci, durata oltre un cinquantennio, coincise con una serie di significative presenze forestiere a Firenze, che segnarono l'ambiente artistico cittadino e determinarono, da parte della committenza, precise scelte in direzioni diverse, sotto il profilo stilistico, da quelle predominanti nella scuola locale. Almeno con alcune di tali personalità il Dolci ebbe un qualche rapporto, benché le notizie in nostro possesso non siano dettagliate.

Una "dipendenza dai soggetti etici e morali diffusi a Firenze da Salvator Rosa"<sup>1</sup> è stata notata a proposito del *Diogene con la lanterna* (fig. 1) della Galleria Palatina (cat. n. 68@), che compare per la prima volta, con l'attribuzione al Dolci, in un elenco di quadri di proprietà del gran principe Ferdinando de' Medici ricordati a Palazzo Pitti nel 1698<sup>2</sup>. Durante il periodo trascorso a Firenze, dall'autunno 1640 al termine del 1648<sup>3</sup>, il Rosa aveva affrontato più volte tematiche neostoiche, rappresentando per certo almeno due fatti tratti dalla vita del filosofo cinico, tramandata dalla biografia di Diogene Laerzio: l'*Incontro tra Diogene e Alessandro Magno* oggi ad Althorp House (che, in coppia con il *Cincinnato che ara*, decorava la sala del casino degli Orti Oricellari, residenza del principe cardinale Giovan Carlo de' Medici), e il *Paesaggio con Diogene che getta la scodella*, poi denominato "Selva dei filosofi", della Galleria Palatina (inv. 1912, n. 470, già in collezione Gerini insieme a un *Cratete che getta in mare delle monete*, oggi in una raccolta privata inglese)<sup>4</sup>. Anche il ritratto di Diogene – che ebbe una notevole diffusione in pittura, a cominciare dal famoso 'prototipo' di Ribera (1637, Dresda, Gemäldegalerie)<sup>5</sup> – fu oggetto di alcuni dipinti dell'artista napoletano, che forse volle autorappresentarsi in essi<sup>6</sup>. Un inventario del 1831 dei quadri di casa Bartolommei a Firenze, in via Lambertesca, ricorda, insieme ad opere del Dolci (la nota *Carità* oggi nella collezione della Banca Popolare di Vicenza e un *San Gerolamo* a mezza figura non identificato; in altre carte è ricordato il *Sant'Andrea apostolo* ora a Copenaghen, Statens Museum for Kunst), un "Diogene con lanterna dello Spagnoletto", che, in un elenco di poco più tardo, assume la paternità di Salvator Rosa<sup>7</sup>. Al di là della data assai avanzata del documento, è comunque interessante registrare la presenza, in una casa che doveva essere ben nota al Dolci, di una raffigurazione di Diogene con la lanterna – chiunque fosse il suo autore –, che è ragionevole considerare ivi presente *ab antiquo* e, perché no, una delle possibili fonti di ispirazione per Carlino.

Da quanto ci è stato tramandato, nella residenza fiorentina del Rosa alla Croce al Trebbio si riuniva un'accademia a cui parteciparono perlopiù letterati, poeti, scienziati (i cui membri erano dediti al 'teatro all'improvvisa' e alla lettura di componimenti sia di tono serio che burlesco, a tratti sconfinante nella volgarità), ma, benché non se ne abbia testimonianza esplicita, vi dovettero avere una qualche parte anche degli artisti. Il padrone di casa, infatti, non mancò di intrattenere rapporti con alcuni pittori fiorentini, primo fra tutti Lorenzo Lippi, come attestano sia diversi passi delle *Notizie* di Filippo Baldinucci, sia alcuni componimenti del poeta Antonio Malatesti, personalità prossima all'ambiente artistico cittadino. Nei versi di quest'ultimo compaiono anche i nomi del volterrano Baldassarre Franceschini e di Giovan Battista Vanni<sup>8</sup>, a testimonianza di una rete di relazioni difficile



da ricostruire esattamente, data la labilità delle tracce rimaste, ma che certo ebbe importanza nella diffusione a Firenze di interessi e tematiche ruotanti intorno al pensiero neostoico, con le sue declinazioni sia filosofiche che cristiane<sup>9</sup>, queste ultime particolarmente in linea con il profilo del Dolci tracciato da Baldinucci.

Il biografo ricorda, ad esempio, alcuni soggetti in tema dipinti dal Volterrano, tutti non pervenuti: “un Biante filosofo e Diogene” in casa di Alessandro Guadagni, un “Diogene con la lanterna” da Francesco Masetti, infine “un bel ritratto d’un Romito, d’un Biante e un Diogene” per Francesco Cordini, stretto sodale di Salvator Rosa<sup>10</sup>. La fortuna iconografica di Diogene, ritratto individualmente alla ricerca dell’uomo, con la lanterna in mano, è più che attestata in ambito fiorentino.

Il dipinto del Dolci oggi conservato alla Galleria Palatina si inserisce in questo contesto e al tempo stesso rappresenta un unicum all’interno del suo catalogo. Forse guidato da un prototipo, per andare incontro alla resa di un soggetto per lui eccezionale, seguendo quell’equazione “filosofia = povertà” sottolineata da Oreste Ferrari in un contributo pionieristico e ancora oggi fondamentale sull’iconografia dei filosofi antichi nella pittura italiana del Seicento<sup>11</sup>, il pittore dipinse alcuni dettagli con rapidità d’esecuzione, usando tocchi di luce per evidenziarne la veridicità (le mani, il baluginio della fiamma della lanterna e il riverbero del bagliore). Il modo di raffigurare il volto del filosofo, la resa dei capelli e del pelo della pelliccia, appaiono invece in linea con lo stile di Dolci nel quinto decennio del secolo, che dovette eseguire la tela forse sulla scia di una condivisione di certi pensieri filosofici più profondi, o su precisa richiesta del committente dell’opera, finora non identificato.

Fig. 2 - Carlo Dolci, *San Domenico penitente*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina @cat. 55@ particolare dell’arco roccioso sulla sinistra@

Fig. 3 - Salvator Rosa, *Paesaggio con arco roccioso*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



Fig. 4 - Pietro da Cortona, *Morte di santa Maria Egiziaca*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Il nome di Salvator Rosa in rapporto a quello del Dolci è stato avanzato anche a proposito del *San Domenico penitente* della Galleria Palatina (inv. 1912, n. 406, cat. n. 55@)<sup>12</sup>, in cui l’arco roccioso sullo sfondo a sinistra (fig. 2) costituisce un elemento più volte impiegato dal pittore napoletano nelle sue ambientazioni naturalistiche, e si fa addirittura protagonista del piccolo *Paesaggio* (fig. 3) elencato nell’inventario in morte di Leopoldo de’ Medici (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 1319). In questo caso, tuttavia, il paragone appare ben più generico: l’arco roccioso godeva a Firenze di una tradizione risalente fino al primo Cinquecento<sup>13</sup> e il “paesetto con malandrini” raffigurato al suo interno, sullo sfondo, niente ha a che vedere con la visione della natura di Rosa, mentre mi sembra richiamare, piuttosto, certi esiti di Andrea del Sarto (si confrontino le sagome degli alberi con quelle nel *Giuseppe che spiega i sogni del faraone* della Galleria Palatina).

Se negli anni quaranta si può dunque evidenziare qualche labile tangenza fra il Dolci e il Rosa, niente





Fig. 5 - Ciro Ferri, *La Vergine dona una catena d'oro a santa Maria Maddalena de' Pazzi*, Firenze, chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi

di simile può dirsi riguardo ad altre presenze forestiere che si avvicendarono a Firenze nello stesso momento e nei decenni successivi, anche perché la loro principale attività si svolse su un piano estraneo al pittore fiorentino, quello della grande decorazione. Il linguaggio di Carlino si era andato definendo, entro la metà del secolo, seguendo strade del tutto diverse rispetto al barocco introdotto alla corte medicea da Pietro da Cortona e, successivamente, dall'allievo Ciro Ferri, per poi essere rilanciato da Luca Giordano, che negli anni Ottanta rappresentò il vero continuatore dello stile del Berrettini.

Il soggiorno del Cortona a Firenze (maggio 1641-ottobre 1647, oltre a giugno-ottobre 1637) coincise esattamente con quello di Salvator Rosa, ma la sua attività e il suo rapporto con la città furono molto diversi. Impegnato dal granduca Ferdinando II de' Medici in un vasto progetto decorativo dell'appartamento di rappresentanza al piano nobile di Palazzo Pitti, e tuttavia sempre attento ai propri interessi lasciati a Roma, Pietro si tenne tutto sommato distante dall'ambiente artistico fiorentino e anche le sue relazioni con la committenza locale extra medicea non sono più di tanto documentate, a parte poche eccezioni.

È significativo che Carlo Dolci abbia preferito, sia pur per un episodio particolare della propria attività, trarre spunto dall'esempio offerto da Salvator Rosa piuttosto che dal Berrettini. Di quest'ultimo gli fu estranea anche la visione rigogliosa e vitale della natura, così come Pietro la esprime nell'*Età dell'oro* e nell'*Età dell'argento* della loggetta di Palazzo Pitti (attuale Sala della Stufa) e in dipinti quali la *Morte di santa Maria Egiziaca* della Galleria Palatina (inv. 1890, n. 572, fig. 4) – pervenuta a Cosimo III nel 1674 attraverso il fido amico e consigliere artistico Paolo Falconieri, ma da far risalire, come esecuzione, agli anni tra il 1637 e il 1641 circa<sup>14</sup> – o il *Ritorno di Agar da Abramo* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), anch'esso già nelle collezioni medicee<sup>15</sup>.

Il linguaggio importato a Firenze dal Cortona era condiviso dall'allievo Ciro Ferri, che nel 1659 giunse in città per completare la decorazione delle sale dei Pianeti lasciata interrotta dal maestro più di un decennio prima. A differenza di quest'ultimo, il Ferri si introdusse pienamente a corte (complice la mediazione del suo protettore Paolo Falconieri), al punto da poter essere considerato, fra gli anni Sessanta e Settanta, il pittore favorito di Cosimo III de' Medici. Direttore e maestro di disegno e pittura all'accademia granducale a Roma dal 1673 al 1686, nel 1674 fu incaricato di progettare la nuova cappella maggiore della chiesa delle monache carmelitane in Borgo Pinti, dedicata a Santa Maria Maddalena de' Pazzi, la prima e più importante commissione del nuovo Granduca. La decorazione



Fig. 6 - Luca Giordano, *La Vergine porge il bambino a santa Maria Maddalena de' Pazzi*, Firenze, chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi.

Fig. 7 - Luca Giordano, *Matrimonio mistico di santa Maria Maddalena de' Pazzi*, Firenze, chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi.

pittorica di tale cappella, all'inizio degli anni Ottanta, segnò la fine della fortuna fiorentina del Ferri, decretata da una straordinaria *performance* di Luca Giordano, che fra l'aprile e il maggio 1685, in poche settimane, dipinse le due tele laterali per un terzo del prezzo richiesto da Ciro per la sua pala, realizzata in venti mesi e non senza aver dovuto rivedere la composizione<sup>16</sup>.

*La Vergine che dona una catena d'oro a santa Maria Maddalena de' Pazzi* (fig. 5) sull'altare centrale della cappella maggiore delle carmelitane, attesta la svolta in direzione classicista compiuta nel corso della propria carriera dall'allievo di Pietro da Cortona, che, su richiesta delle monache, dovette aggiungere nella parte superiore della composizione – in un primo momento pensata senza figure – un Cristo in gloria fra angeli un po' fiacco. Ben più vigoroso il linguaggio del Giordano (figg. 6-7), che in questa occasione si dimostrò ancora una volta il vero erede del Berrettini, imprime alle proprie composizioni un dinamismo vorticoso, una vivacità e un luminismo vibrante memori dell'opera di quest'ultimo.

Il successo del pittore partenopeo a Firenze fu dovuto anche e soprattutto alla capacità riconosciuta di un'esecuzione straordinariamente rapida. Lo stesso Ciro Ferri – sempre più lento a operare





Fig. 8 - Carlo Dolci, *Apparizione della Madonna e della beata Solomea a san Ludovico di Tolosa*, part., @cat. n. 65

con il passare degli anni – temeva questo confronto, tanto da accompagnare l’invio della pala per Santa Maria Maddalena de’ Pazzi con una lettera indirizzata al segretario granducale Apollonio Bassetti, pregandolo “ad essermi protettore, perché dubito assai mentre adesso in Firenze non piacciono altre pitture che quelle del signor Giordano, e meritatamente, stante il suo gran valore e sollecitudine con che le fa”<sup>17</sup>.

Se la “maravigliosa speditezza” del Giordano fu fatale al Ferri, che di lì a poco venne da questi sostituito nell’apprezzamento di Cosimo III, ancor di più lo sarebbe stata al Dolci, che, all’opposto, si era “fatto conoscere maraviglioso” per la sua “pratica paziente”<sup>18</sup>. Stando a un noto episodio riportato da Filippo Baldinucci, il pittore fiorentino aveva appena compiuto “un bellissimo quadro di mezzane figure della visitazione de’ Magi” e lo aveva inviato alla granduchessa Vittoria della Rovere, che lo lodò molto in sua presenza; subito dopo ella gli mostrò un’opera del Giordano – che ho proposto di identificare nella *Fuga in Egitto* oggi alla Galleria Palatina<sup>19</sup> –, dicendosi ammirata per essere stata eseguita “in tempo di brevissimi giorni”. Secondo il biografo si trattava di lodare in ciascuno dei due artisti la principale virtù: “in Carlo l’impareggiabile diligenza; ed in Giordano la maravigliosa speditezza del pennello”<sup>20</sup>. Ma tanto sarebbe bastato perché il Dolci, sentendosi perdente nel confronto con il pittore napoletano,

cadesse in uno stato di sconforto che lo avrebbe infine condotto alla morte (il racconto è ripreso, con qualche variante, nella vita di Luca Giordano scritta da Francesco Saverio Baldinucci)<sup>21</sup>.

“Diligenza” e “speditezza” appaiono così gli estremi di due carriere molto diverse fra loro anche in termini di successo economico: sempre stando a Filippo Baldinucci, il Giordano, in occasione della visita all’atelier del Dolci, pur apprezzando il suo modo di dipingere, lo avrebbe messo in guardia circa il rischio di uno scarso guadagno (“Tutto mi piace, o Carlo; ma se tu seguiti a far così, dico, se tu impieghi tanto tempo a condurre tue opere, tanto è lontano, che io pensi, che tu sia per mettere insieme i cento cinquanta mila scudi, che ha procacciati a me il mio pennello, che io credo al certo, che tu ti morrai di fame”<sup>22</sup>).

Tornando alle tele della cappella maggiore di Santa Maria Maddalena de’ Pazzi, andrà osservato altresì come esse costituiscano due esiti molto distanti da quanto il Dolci stava elaborando in quel campo negli stessi anni, gli ultimi della sua attività. Nella grande pala d’altare (fig. 8, cat. n. 65@) raffigurante il raro soggetto dell’*Apparizione della Madonna e della beata Solomea a san Ludovico di Tolosa* (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina), eseguita su commissione del canonico Bocchineri per la cappella di famiglia nella chiesa di San Francesco a Prato, lo schema diagonale adottato da Carlino appare del tutto arcaico anche rispetto alle opere coeve dei pittori fiorentini – si pensi, ad esempio, al *San Luigi di Francia in atto che offre un banchetto ai poveri* realizzato da Simone Pignoni nel 1682 per la chiesa di Santa Felicità, composizione ricca e movimentata dai toni neoveneti, costruita con bella profondità di campo. Qui Dolci mi sembra riprendere piuttosto esempi di inizio Seicento, quali il *San Carlo Borromeo orante per la cessazione della peste* di Andrea Commodi, noto in più redazioni<sup>23</sup>. Forse non sarà un caso che le poche pale d’altare da lui dipinte erano tutte destinate a chiese non fiorentine, ma di centri limitrofi, in primis Prato.

<sup>1</sup> BALDASSARI 1995, pp. 79, 81, cat. n. 46. Su questo tema, per gli anni che qui interessano, cfr. anche LANGDON 2011, pp. 1-4.

<sup>2</sup> Cfr. cat. n. 68@.

<sup>3</sup> Sul soggiorno fiorentino del Rosa si vedano LANGDON 1974; FUMAGALLI 2007, pp. 38-75; CONTE 2014, pp. 95-170; VOLPI 2014, pp. 105-234.

<sup>4</sup> Su questi dipinti cfr. ora da ultimo VOLPI 2014, pp. 433-435, schede 89, 91; pp. 438-439, schede 95-96.

<sup>5</sup> SPINOSA 2003, cat. A 177. Una copia del *Diogene* di Ribera si trovava in collezione Feroni (*La Collezione Feroni* 1998, p. 131, n. 102). In generale, sull’iconografia dei filosofi antichi nel Seicento, resta capitale il contributo di FERRARI 1986. In particolare sull’iconografia di Diogene si veda l’excursus di SALOMÉ 2005.

<sup>6</sup> È quanto sostiene VOLPI 2014, cat. n. 81, pp. 427-428; scheda 117, p. 450; scheda 145, p. 468.

<sup>7</sup> ASFi, Bartolomei 289, cc.n.n. La segnatura archivistica è in BALDASSARI 2015, p. 166. Nell’inventario del 1831 del palazzo Bartolomei di via Lambertesca è ricordato un “Diogene con lanterna dello Spagnoletto” (da segnalare anche un “Diogene con altre figure del Caravaggio”), che in un elenco degli stessi quadri datato 1840-1859 diventa “n. 39 Salvator Rosa Ritratto di Diogene con la lanterna in mano” (riferimento confermato in un altro elenco ancora successivo, 1859-1869).

<sup>8</sup> STRUHAL 2008, p. 364.

<sup>9</sup> CONTE 2009, pp. 208 e segg.; PIZZORUSSO 2014, pp. 70-74.

<sup>10</sup> BALDINUCCI 1682-1728, ed. 1974-1975, V, pp. 158, 177, 178. Cfr. anche FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013, pp. 366-367, nn. OP 93-95.

<sup>11</sup> FERRARI 1986, pp. 106-107.

<sup>12</sup> BALDASSARI 2015, p. 178, scheda 82.

<sup>13</sup> MEIJER 2004.

<sup>14</sup> M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, II, p. 285, scheda 461.

<sup>15</sup> R. Contini, in *Una gloria europea* 2010, pp. 122-123, scheda, con bibl. precedente.

<sup>16</sup> Su questa vicenda basti qui richiamare GOLDBERG 1983, capitolo IX; PACINI 1997 e 2005, pp. 163-170; FUMAGALLI 2007, pp. 88-92.

<sup>17</sup> ASFi, MdP 3950, Roma, 29 settembre 1684: cfr. LANKHEIT 1962, p. 291, doc. 407.

<sup>18</sup> L’elogio della “pazientissima pratica di operare in pittura” di Dolci è in BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V, 336-338.

<sup>19</sup> FUMAGALLI 2007, pp. 84, 132 nota 238. Concorde BALDASSARI 2015, p. 55 nota 84.

<sup>20</sup> BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V, p. 359.

<sup>21</sup> BALDINUCCI 1725-1730, ed. 1975, pp. 353-354.

<sup>22</sup> BALDINUCCI 1681-1728, ed. 1974-1975, V, p. 358.

<sup>23</sup> PAPI 1994, pp. 90-91, scheda 21 e S. Bellesi, in *Luce e Ombra* 2005, pp. 24-25, scheda 8.